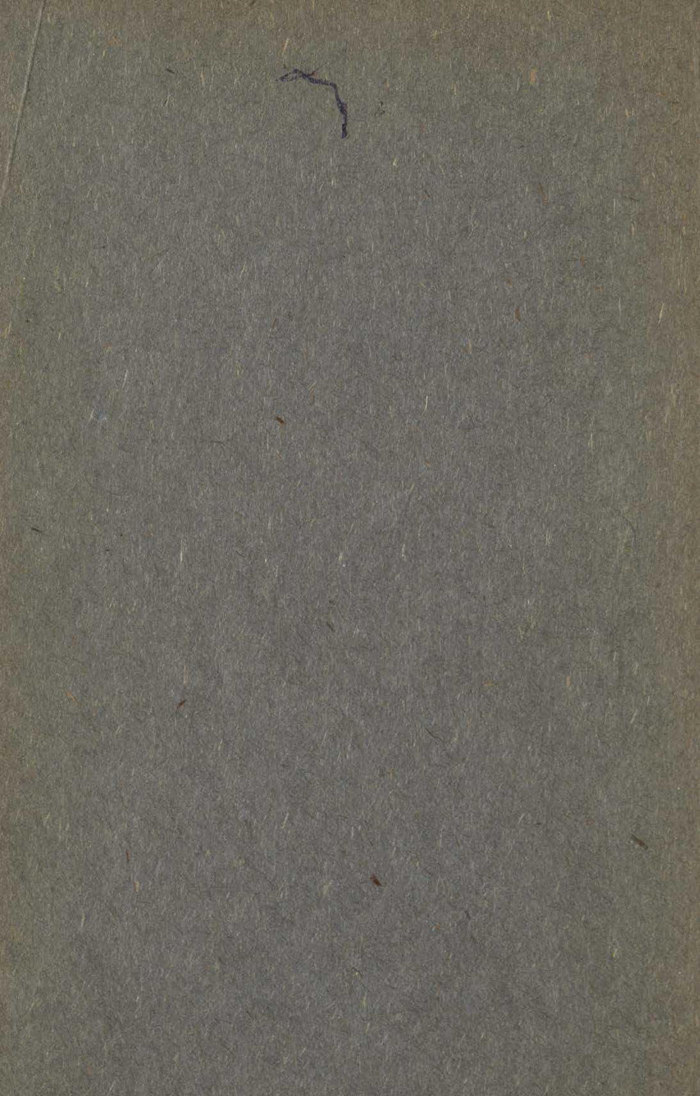
ВАЛЬДГАУЭР.

ПУТЕВОДИТЕЛЬ
по отделу
древностей



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ОТДЕЛУ ДРЕВНОСТЕЙ

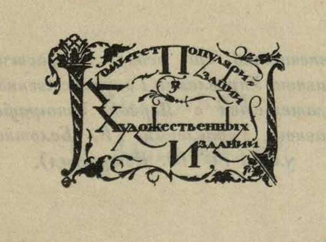
СОСТАВИЛ
О. ВАЛЬДГАУЕР

ПЕТЕРБУРГ
Комитет Популяризации Художественных Изданий при Российской Академии Истории Материальной Культуры
1922

Книга имеет:

Печатных листов	Выпуск	В переплетн. един. соедин. №№ вып.	Таблиц	Карт	Илл...	Служебн. №	Наклад. и...
6					56 / 5123	14 / 52	

Тип. Могиза,


Комитет Популяри
зации
Художественных
Изданий

Отпечатано при особом содействии Главного Управления Государственного Издательства в Первой Типографии Главного Управления (Б. Болотная улица № 10. Петроград).

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ОТДЕЛУ ДРЕВНОСТЕЙ

СОСТАВИЛ

О. ВАЛЬДГАУЕР

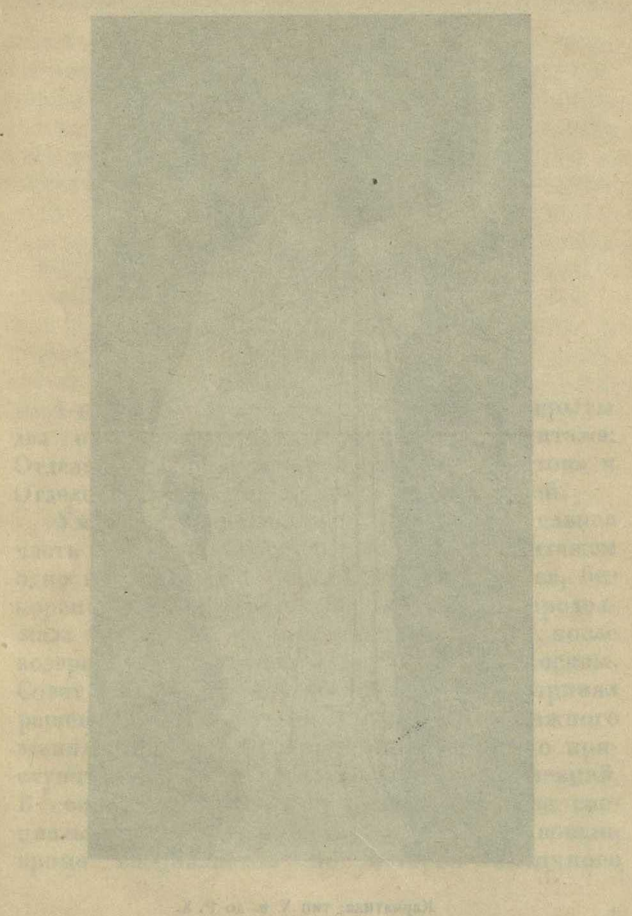


ПЕТЕРБУРГ
Комитет Популяризации Художественных Изданий при Российской Академии Истории Материальной Культуры
1922

Отпечатано по определению Совета
Государственного Эрмитажа
Директор *С. Тройницкий.*

Р. Ц. № 3376. 1922 г. 3000 экз.

1-ая тип. Гл. Упр. Гос. Изд. ПТГ. Б. Болотная, 10.





Кариатида; тип V в. до Р. X.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

1-го июня 1922 года были вновь открыты два отделения Отдела Древностей Эрмитажа: Отделение древностей Классического Востока и Отделение греческих и римских древностей.

Уже давно было ясно, что значительная часть собраний, обеспечивающих за Эрмитажем одно из первых мест среди мировых музеев, без коренной перегруппировки коллекций продолжала бы оставаться недоступной. Поэтому, после возвращения эрмитажных собраний из Москвы, Совет Эрмитажа в начале января 1921 г. принял решение отвести весь нижний этаж эрмитажного здания под Отдел Древностей и немедленно приступить к новой расстановке его коллекций. В связи с этой работой была образована специальная комиссия, в состав которой вошли, кроме специалистов по истории античного

искусства, представители истории новейшего искусства и художники. Такое усиление состава комиссии вызвано было сложностью стоявшей перед Отделом задачи.

Трудность проблемы состояла в том, что одержавший за последнее время верх принцип научно-систематического распределения материала в музеях, попытка к которому была произведена при частичных перестановках 1906 и 1912 гг., оказался неприменимым к Эрмитажу, в виду дворцового характера его помещений. Но, вместе с тем, принятый ранее принцип чисто декоративной расстановки не выдерживал никакой критики в виду того, что памятники, выставленные в таком виде, были недоступны для систематического изучения.

Таким образом, перед Отделом встала задача найти для каждой имеющей свою определенную индивидуальность и свой основной тон залы подходящий материал и объединить научно-систематический принцип с декоративным. В виду всего этого, только совместная работа лиц, смотрящих с разных точек зрения, могла дать материал для до некоторой степени удовлетворительного решения вопроса.

Работа началась в январе 1921 г., но чем дальше она продвигалась вперед, тем более замедлялся темп вследствие недостатка рабочей силы. Кроме того, по ряду технических и принципиальных соображений, Совет Эрми-

тажа внес изменения в первоначальный план расстановки.

Окончательное прекращение работ по перестановке, в виду отсутствия средств, должно было поставить Эрмитаж в очень тяжелое положение, и казалось, что мы не будем в состоянии довести начатое дело до конца. Тем не менее Отдел решился продолжать работу своими силами и силами студентов-волонтеров пока не пришел на помощь Отдел по Делам Музеев.

Наконец, хотя на наш взгляд решение задачи в окончательном виде не найдено, но работы окончены. Отдел должен довольствоваться сознанием того, что сделано все, что при настоящих условиях можно было сделать.

Как общий принцип было принято размещение памятников монументального искусства в больших и глубоких залах, прикладного же искусства — в сравнительно узких помещениях корридорного характера, чтобы использовать близость источников света. Далее в принципе принято деление материала на выставочную часть и резерв. Для памятников скульптуры такой принцип не мог отражаться на выставке, так как второклассные вещи, которые должны были бы служить материалом для специальной коллекции «резерва» пришлось использовать для заполнения плохо освещенных частей выставочных зал. Но вследствие изменения первоначального плана размещения и сокращения числа

выставочных зал пришлось пожертвовать значительной частью собрания рельефов и перенести их в кладовую. Из собраний прикладного искусства выделена для выставки на лучше освещенных местах сравнительно небольшая часть собраний. В зале ваз (VII) более интересная часть резерва размещена по шкапам в нишах глухой стены. Терракотты, бронзы и другие предметы прикладного искусства второклассного значения, а также часть ваз, размещены в большом помещении за залом терракотт (IX).

Путеводители и научные каталоги собраний находятся в работе. Настоящий очерк имеет целью дать только обзор материала, выставленного во вновь открытых залах. Надписи на самых выдающихся памятниках помогут посетителю ориентироваться в залах. Глава о древностях классического Востока составлена хранителем Отделения Классического Востока В. В. Струве. Частичные перемещения возможны, но изложенный здесь план в ближайшее время не будет изменен.

Заведывающий Отделом Древностей Эрмитажа

Вальдгауер.



Дионис.

ЗАЛ ДИОНИСА (I).

Зал I, служивший первоначально залом скульптуры, был последнее время отведен под древности классического Востока. Так как условия освещения для этой последней коллекции оказались слишком неблагоприятными, а также вследствие увеличения собрания египетских древностей

почти в два раза, было решено перенести восточные древности в другой зал и использовать данное помещение, как это было раньше, для скульптуры. Стены зала облицованы темно-красным искусственным мрамором, а свет падает из высоко поставленных очень маленьких окон, придавая залу чрезвычайно мягкий тон. Очень простая архитектура помещения требует украшения фигурами более крупных размеров, но условия освещения не дают возможности размещения здесь статуй, претендующих на детальное изучение. Свет слишком мягок, он способен поддерживать живописные эффекты, но недостаточно силен, чтобы способствовать выделению тонких стилистических особенностей и пластических форм. Такой характер зала побудил нас отвести его под эллинистическую скульптуру слегка сентиментального характера, в которой главными сюжетами являются Дионис и его круг, а также Афродита.

Большая часть фигур в этом зале принадлежит к эллинистической эпохе III и II вв. до Р. Х. Мировая империя Александра Великого распалась, а на ее развалинах образовались новые государства, ставшие центрами новой культуры. Египет, Сирия, Пергам,—или, лучше сказать, дворы их властителей—являются фокусами новой культурной жизни, по сравнению с которыми истинно греческие государства, за немногими исключениями, как, например, Родос,

уходят на задний план. Это—культура мировая, «имперская», в которой стушевываются местные, областные индивидуальности, растворяясь в широком культурном круге. Точно также как в языке местные наречия отступают на второй план перед господствующим по всему бассейну Средиземного моря общим литературным языком — «κοινή», так и в художественной жизни можно говорить о местных разновидностях единой культуры, а не об ярко очерченных местных стилях или художественных направлениях. Это—та ступень развития культурной жизни, через которую проходит каждый народ, или, лучше сказать, каждая эпоха, созданная иной раз группой народов, из которых то один, то другой получает гегемонию. Для классического Востока таким периодом можно считать эпоху Нового Царства, в такую «имперскую» культуру превратилась Критская культура в конце II-го тысячелетия до нашей эры, аналогичные явления—эпохи барокко и рококо в Европе. С этими последними внутренне особенно близко связана интересующая нас культура. Но говоря, например, о Египте и Сирии в эпоху после Александра, мы должны иметь в виду только греческие наслоения, к которым принадлежали также династии Птолемеев и Селевкидов, для которых древние местные традиции отступали на задний план перед обще-эллинистической культурой.

Задачи, которые стояли в то время перед изобразительным искусством были совершенно, или почти совершенно новыми. Роскошная придворная жизнь, соперничество царей, старавшихся опередить друг друга блеском своих дворов, вызвали новые архитектурные формы и своеобразные течения в скульптуре и живописи. Пафос барокко был результатом такого духа, хотя, конечно, психологическое его основание лежит гораздо глубже. Дворцы были окружены парками, для украшения которых также служили скульптуры. Декоративная пластика получила, таким образом, особенно сильный толчок для своего дальнейшего развития. В общем задачи были одни и те же во всех частях эллинистического мира, а потому основной тон в искусстве стал настолько же общим, как и в языке. Но материал, которым пользовались художники, был тот же, как в предыдущие эпохи, и отношение художников к традиции весьма наглядно рисует нам картину душевных настроений эпохи.

В зале Диониса представлено одно особое настроение эллинизма, которое лучше всего связать с Дионисом и Афродитой с одной, с музами с другой стороны. Представим себе грека III или II века до Р. Х., впитавшего в себя все великие достижения предыдущих эпох; это—человек с чрезвычайно развитой восприимчивостью, с тончайше развитой нервной системой. Но времена интенсивного элементарного твор-

чества прошли; наступила эпоха более сознательного и расчетливого отношения к поставленным задачам; эпоха увлечения прошлым и изучения великих времен, ставших уже «классическими», эпоха сентиментального романтизма в понимании этого далекого и ставшего уже внутренне чуждым прошлого. И вот такие настроения, попадав в придворную атмосферу, должны были лечь в основу при решении новых задач. Человек эпохи барокко увлекается природой, но природой парковой; он населяет ее духами и демонами, но эти демоны не страшны, они сентиментальны и игривы.

Дионис, великое божество творческой силы, плодородия и растительности, уже в IV в. было превращено в прекрасного юношу с томными, задумчивыми глазами. Беседки эллинистических парков с их укромными уголками, свидетели любовных грез, привлекали именно этого Диониса и развивали его дальше в сторону изнеженной сентиментальности. Как избалованного кавалера двора Птолемеев, такого Диониса увеселяла свита из сатиров и силенов. Контрасты забавляют этого Диониса, грубый сатир своим дерзким смехом, вечно пьяный Силен—своим цинизмом. Тем же воздухом дышит эллинистическая Афродита, уже не стыдливая, а позирующая стыдливостью, улыбающаяся не полусознательной улыбкой девушки, а улыбкой пробудившейся и манящей страсти.

Эллинистический придворный грек сотворил себе богов по своему образу. Но этот грек серьезно интересуется своим классическим прошлым, с интересом следит за работой науки, он окружает себя филологами и поэтами, воскресающими старую поэзию. Он должен обладать своей библиотекой, украшенной статуями муз, и увлекается изучением древних мифов. Причем, конечно, и здесь его интересуют мифы, которые легко могли быть видоизменены в духе придворного Диониса и придворной Афродиты: силач Геракл в плену у прекрасной Омфалы, украшающей себя палицей героя, прекрасный пастух Эндимион, в которого влюбляется богиня луны Селена...

Зал Диониса с его мягкими тонами и нежными переливами должен дать настроение этой стороны эллинистического духа; а если в нем стоят несколько фигур еще IV в., то потому, что они по духу своему уже подготовляют такую атмосферу.

В первой нише: статуи муз, типа III—II вв. до Р. Х., за исключением № 3, относящейся еще к IV в. до Р. Х. Толкование сомнительно, так как аттрибуты реставрированы.

Во второй нише: статуя Диониса, опирающегося на древнюю культовую статуэтку Афродиты; найдена в 1698 г. в Фраскати, тип III в. до Р. Х. *Налево* голова Диониса того же времени (женская грудь приставлена); *направо*—голова «Осени».

В третьей нише: две стоящих музы; толкование сомнительно. Сидящая портретная статуя (царицы)? III в. до Р. Х. с реставрированной головой.

Налево от дверей в зал II: статуя Афродиты III в. до Р. Х., так называемая «Таврическая». Приобретена Петром Великим, находилась в Таврическом Дворце до устройства Нового Эрмитажа, *направо*—статуя Диониса, тип IV в. до Р. Х.

Направо в первой нише: силен Марсий, повешенный на дереве, IV в. до Р. Х.; *во второй нише* статуя Омфалы, лидийской царицы, которой Геракл должен был служить рабом в наказание за убийство Ифита. Она одета в львиную шкуру Геракла и держит его палицу. Верхняя часть фигуры новая. Тип начала II в. до Р. Х. *В третьей нише* статуя Аполлона; переделка типа середины V в.

Налево от дверей в вестибюль статуя Диониса, тип IV в. до Р. Х. *Направо* статуя Афродиты, тип II в. до Р. Х., вариант статуи Афродиты конца V в. до Р. Х., представленной в зале Афины (XVIII).

Перед пилястрами: налево два сатира, найденные в античной скульптурной мастерской, типы III и II в.в. до Р. Х.; *направо* статуи Афродиты II в. до Р. Х.

В середине зала статуя пантеры тип III в. до Р. Х., служившая надгробным памятником.



Авра.

ЗАЛ СТАТУЭТОК (II).

Зал II по своим архитектурным формам напоминает перистиль богатого эллинистического дома. Свет рассеянный, яркий только перед левой колоннадой. Поэтому зал отведен под эллинистическую декоративную скульптуру небольших размеров, преимущественно жанрового характера. Некоторые фигуры подхо-

дят к группе памятников, охарактеризованных во введении к залу Диониса. Но здесь выступает другая черта эллинистического духа, находящая себе также параллель в новейшем искусстве. Пресыщенный роскошью человек ищет отдыха в природе, наслаждается прелестью деревенской жизни, увлекается свежестью детской игры. Из этого настроения выросла идиллия, нашедшая свое воплощение также в скульптуре. В нашем собрании, налево от входа, у стены, хранится любопытная статуя старика-пастуха, он изображен, повидимому, продающим кур, которых он несет в своей сумочке. С большой тщательностью исполнено старческое тело и движение фигуры.

Особого внимания заслуживают детские фигуры. Передача детских форм в натуралистическом виде принадлежит эллинизму. Такие статуэтки часто служили надгробными памятниками, или приносимые в дар в храмах богов, часто в благодарность за исцеление ребенка, или наконец, были просто декоративными фигурками в садиках дворцов или украшениями фонтанов. Изображение героев, в детском возрасте в особенности Геракла, возникло в том же художественном круге.

В середине зала статуя богини на лебеде, найденная в Веях. Шея лебедя, руки и голова богини новые; фигура служила украшением фонтана; на груди лебедя и под листьями на

подставке сохранились отверстия водосточных труб. В таком виде изображалась Афродита, плавающая по волнам моря, принося с собою весну, в позднее время ставшая богиней легкого ветерка, поднимающегося с поверхности воды: Aura. Вероятно, эта последняя изображена на нашей фигуре.

В проходе у окон налево; между колоннами: богиня здоровья Гигиея, кормящая змею, III-II в. до Р. Х. Перед ней статуэтка мальчика, играющего с гусем (из Юсуповского собрания) фигура соответствует описанию статуэтки стоявшей в храме Асклепия на о. Кос. *Перед столбами*: *направо*—Геракл-ребенок в позе «Фарнезского» Геракла. *Налево*—статуэтка Силена.

В проходе за колоннами напротив дверей статуя спящего Эндимиона (см. введение к залу Диониса) она составляла одну группу со статуей Селены, богини луны, осторожно подходящей к нему и любующейся его красотой; такой тип передан статуей в Ватикане, другой в Капитолийском музее в Риме.



Зевс.

ЗАЛ ЗЕВСА (III).

Зал III по своим размерам и по строгости архитектурных форм является наиболее подходящим для строгой монументальной скульптуры V в. до Р. Х. и тех памятников более поздних времен, в которых старались воскресить дух классической эпохи. К тому же яркий свет дает

возможность подробного изучения каждого памятника в отдельности, и глубокие ниши изолируют в достаточной мере каждую фигуру соответственно ее значению.

Классический V век представлен здесь самыми монументальными памятниками и некоторыми фигурами более мелких размеров, восходящими, вероятно, к дарственным статуям победителей на национальных играх.

Монументальные статуи богов и вотивные фигуры—вот темы определяющие в сущности фундамент, на котором стоит скульптура V в. Разнообразию задач эллинистического периода противостоит однородность в V в., так как монументальная скульптура служит почти исключительно религиозным или национальным задачам. Но рамки были достаточно широкие, чтобы дать возможность самого богатого развития художественной индивидуальности.

Два течения выступают в первой половине V в. как представители руководящих начал, из взаимодействия которых преимущественно развивается скульптура более поздних времен. С одной стороны—вечно беспокойная, постоянно ищущая новых путей Иония. После свержения архаического искусства, как раз ионийские мастера, ввели в греческую скульптуру огромное разнообразие новых мотивов, всесторонне изучая природу и не страшась сложных задач. С этой смелостью ионийские мастера

соединяли большой декоративный талант, нашедший себе выражение преимущественно в композициях фронтонов и метопов на храмах; на первом плане стоит живое движение. С другой стороны, дорийское искусство выставляло другую проблему: архитектурное построение человеческой фигуры, внутреннее ее равновесие, правильное соотношение масс. Такая проблема решалась преимущественно на статуях спокойно стоящих или идущих фигур. На опыты в этой области ушла вся вторая четверть V в. Вначале чувствуется некоторая неуклюжесть в постановке, неуверенность в пропорциях и в пондерации фигуры; приближаясь к средине века эти противоречия сглаживаются и в результате получается канон, связанный с именем аргосского скульптора Поликлета: давящие части отчетливо отделены от поддерживающих, соотношение масс регулировано, и достигнуто, таким образом, внутреннее равновесие и спокойствие, в которое вносится элемент движения отставленной назад или в сторону одной ногой; фигура, как бы, останавливается в движении вперед.

Развитие тех и других художественных течений протекает в первой половине, точнее во второй четверти V в. Эта эпоха является периодом самого интенсивного, многостороннего творчества. Победы над персами подняли национальный дух эллинства и способствовали развитию всех сил в народе. Подготовлявшийся уже ранее

переход скульптуры и живописи от архаической строгой схемы к свободному индивидуальному творчеству, благодаря политическим событиям совершался с необычайным подъемом. Самые разнообразные тенденции могли развиваться и высказываться полностью. В средине века, когда определилась политическая гегемония Афин, в художественной жизни также наблюдается значительная концентрация вокруг великого имени Фидия. Как вообще аттическая культура является счастливым сочетанием дорийских и ионийских начал, так и в искусстве наблюдается влияние тех и других элементов. Живое движение счастливо сочетается с уравновешенностью и спокойствием. Но уже 30-е годы вносят новые элементы в классический стиль эпохи Фидия. Скульптура начинает стремиться к более громким эффектам и клонится в сторону барочности. Особенно заметна перемена вкуса в трактовке женской одежды; тело просвечивает сквозь материю, и создаются чрезвычайно живописные контрасты на поверхности фигуры.

Эрмитажное собрание дает далеко не полную картину этого развития. Но главные черты все-таки выступают ясно на памятниках, выставленных в залах Зевса и Афины (XVIII; направо от вестибюля). Прекрасным представителем ионийского искусства 70-х годов V в. является так называемый Эрот Соранцо (зал Афины) с его живыми эластичными движениями. В противо-

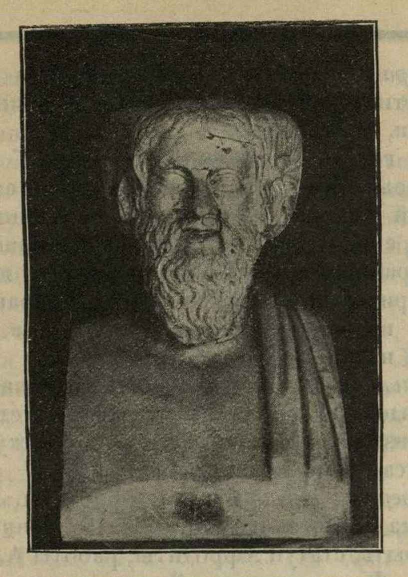
положность к нему торс юноши (там же) отличается спокойной постановкой, и главное внимание сосредоточено на равномерном распределении масс. Слишком широкие по сравнению с бедрами плечи, несколько вытянутая осанка и плоские, сухие формы свидетельствуют о том, что художник принадлежит еще к периоду исканий. Подход Поликлета к данной проблеме иллюстрируется статуэткой Гермеса (Зал Афины). Рельеф с изображением гибели Ниобид (Зал Афины) показывает, как аттическое искусство сумело внести спокойный тон даже в трагические сюжеты. Барочность конца V в. сказывается на статуе Афродиты в просвечивающем хитоне (Зал Зевса), стоящая в прямой противоположности к статуям средины V в. в роде большой статуи Афины в зале ее имени (XVIII), на которой проведено строгое деление на спокойную нижнюю часть тела с почти вертикальными параллельными линиями и более легкую верхнюю.

Так же хорошо мы можем проследить развитие типа головы от еще почти архаических форм на головке мальчика (зал Афины XVIII) с его плоско лежащими глазами к строгому выражению головы Гермеса Пропилея (зал Зевса) и через голову богини средины V в. (зал Афины) к монументальной женской голове времени Пелопоннесской войны (зал Зевса), на которой оси глаз поставлены под углом одна к другой.

Искусство V века представляет собою законченное целое, развиваясь от «примитивного» к классическому спокойствию и дальше к барокко.

На период V в., особенно средины этой эпохи, уже греки IV века смотрели, как на классический, и постоянно мы сталкиваемся с подражательными тенденциями. Такой классицизм особенно ясно дает себя чувствовать в эпоху Александра Великого, а затем также во время эллинизма, в противовес ко вновь нарождающимся барочным течениям. Но, разумеется, на этих произведениях нео-классицизма не мог не отражаться дух барочного пафоса, а в результате, получилась помпезная торжественность, чуждая строгим, но чрезвычайно простым образцам V века. Как на одного из представителей классицизма конца IV в. укажем на колоссальную статую Зевса, по которому назван данный зал. Несколько позже возникла Кариатида в представленной здесь редакции. Несколько сухое впечатление производит классицизм времени римских императоров, представленный статуей юноши, играющего на флейтах. Другими словами перед нами происходит такой же процесс периодического появления и развития классицистических течений, как от эпохи позднего возрождения к Канове и Торвальдсену и дальше до нашего времени.

Налево от входа статуя Асклепия. Аттический тип, средины V-го века до Р. Х. Голова не при-



Зевс-Амон.

надлежит к статуе, но относится к тому же художественному кругу.

Первая ниша: Кариатида—классицистический тип II в. до Р. Х. по образцам первой половины V-го века. В других музеях хранятся другие экземпляры той же серии статуй, изображавших 9 муз, и украшавших, вероятно, здание библиотеки одного из эллинистических царей. Налево: голова Гермеса, тип средины V в., направо—амазонка того же периода.

Вторая ниша: Статуя Афины. Тип средины V в. аттической школы. Голова не принадлежит к статуи, а относится к средине IV в. до Р. Х. Налево: голова Зевса-Амона средины V в., образ этого божества создан греками-поселенцами в северной Африке и является сочетанием типа Зевса с египетским Амоном, изображавшимся в виде барана: к идеальной греческого типа голове приделаны бараньи рога. Направо—портретная голова второй половины V в. с поддельной надписью.

Третья ниша: Статуя Зевса, найденная в Кастель-Гандольфо около Рима; классицистический тип, близкий к стилю аттического скульптора Вриаксиса (II-ой половины IV в.).

Четвертая ниша: Статуя Афродиты. Римская переделка греческого оригинала конца V в., может быть, статуи Афродиты, работы Алкамена, ученика Фидия, стоявшей в садах на берегу Илисса под Афинами; первоначальный тип представлен в зале Афины. Налево: голова атлета стиля Алкамена, ученика Фидия на не принадлежащем к ней бюсте. Направо: голова Ареса той же школы.

Пятая ниша: Статуя Музы. Классицистическая переделка III в. статуи Афродиты 30-х годов V в. до Р. Х., круга Фидия. Налево: бородатая голова, тип второй четверти V в., направо — голова Афродиты (?) средины V в. круга Фидия.

Налево от дверей в зал IV. Мужской торс, вероятно, обломок статуи отдыхающего Геракла, третей четверти V в. до Р. Х.

Направо от дверей женская голова, вероятно, изображение богини того же периода; стиль близок к скульптурам фронтонов Парфенона.

В средине зала голова Гермеса Пропилея (охраняющего ворота), найденная в вилле императора Адриана в Тиволи. Воспроизводит оригинал, стоявший на Афинском акрополе, работы Алкамена Старшего, художника с о. Лемноса, работавшего в первой половине V в. до Р. Х.

Голова Афины; античное повторение головы статуи Афины из Веллетри в Лувре. Этот тип восходит, вероятно, к кругу критского мастера Кресилая, работавшего в Афинах, в эпоху Перикла. Голова богини, тип третей четверти V в. до Р. Х. Глаза были сделаны из драгоценных камней и вставлены. Волосы реставрированы.



Нимфа.

ЗАЛ НИМФЫ (IV).

В залах IV и V представлена эллинистическая скульптура, как в залах I и II-ом.

Направо от входа: **статуя Нимфы, украшение фонтана; из раковины выливалась вода.**

В середине **голова юноши превосходной работы, тип Пергамской школы начала II в. или конца III в. до Р. Х. (из Павловского дворца).**

У левого пилястра, статуя Аполлона, тип III в. до Р. Х. по образцам школы Праксителя. Направо от него голова Пергамского стиля конца III в. до Р. Х., изображающая умирающего Галла. *У окна*: статуя жрицы III в. до Р. Х.

У правого окна: статуя Ганимеда (из Юсуповского дворца). Эллинистическая переделка статуи Праксителя, изображающей Аполлона, убивающего ящерицу (Савроктона). Направо от него голова Диониса, тип III в. до Р. Х. по праксителевским образцам. Группа Афродиты с Эротом II в. до Р. Х. Портрет Демосфена—тип афинского художника Полиевкта III в. до Р. Х.



Муза.

ЗАЛ МУЗЫ (V).

По архитектуре этот зал имеет характер вестибюля соответственно с первым проектом Эрмитажного здания; поэтому расстановка выдержана в более декоративном духе.

Между колоннами в средине: декоративная ваза эпохи Веспасиана (конца I в. по Р. Х.).

Налево—статуя Музы, повторение оригинала родосского мастера Филиска. Направо: женская фигура типа IV в. до Р. Х.

Перед средним окном: голова убитого Патрокла, повторение головы Патрокла из группы типа так называемого Пасквино во Флоренции, изображающей Менелая, выносящего из сражения убитого Патрокла. Пергамский тип конца III в. до Р. Х.

У левого окна: статуэтка Эрота с раковиной (из Павловского дворца). Фигура украшала фонтан, в основе лежит тип Эрота, натягивающего лук (зал XVI).

У правого окна: статуя Посейдона, переделка типа средины V в. до Р. Х.



Сирена. (Коринфская ваза начала VI в. до Р. Х.).

СОБРАНИЕ ПАМЯТНИКОВ АНТИЧНОГО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА (ЗАЛЫ VI—X).

Греческое прикладное искусство важно для картины исторического развития творчества греков не только как доказательство глубокого проникновения идей монументального искусства в самые широкие слои народа. Чтобы правильно оценить его значение, нужно помнить, что великие произведения знаменитых греческих мастеров почти все для нас безвозвратно погибли, и мы вынуждены составлять себе представление о них лишь по тем копиям, которые изготовлялись для римских коллекционеров эпохи императоров. Памятники же прикладного искусства дошли до нас в подлинниках, при этом в огромном количестве, и дают нам возможность шаг за

шагом проследить развитие греческого художественного вкуса.

Такое большое количество сохранившихся памятников объясняется обычаем, широко распространенным в античном мире, роскошного убранства гробниц, обычаем, восходящим, конечно, к древнейшим анимистическим представлениям о продолжении жизни души в гробнице в качестве доброго или злого демона; особенной роскошью убранства отличались этрусские гробницы, что вызвало сильный ввоз греческих расписных ваз в Этрурию Значительная часть нашей коллекции происходит из Этрурии или южной Италии и поступили в Эрмитаж из двух больших итальянских коллекций: Кампана и Пиццати (залы VI и VII).

Греческая терракотовая пластика представлена особенно хорошо благодаря приобретению собрания бывшего русского посла в Константинополе и в Афинах А. А. Сабурова, который находился в Греции как раз в то время, когда начали вскрывать беотийские гробницы, преимущественно около города Танагры; «танагрские терракоты» поэтому в лучших экземплярах представлены именно в его собрании. Большинство этих прекрасных статуэток, которые должны были веселить душу умершего в гробнице, принадлежит к III в. до Р. Х. Сравнительно бедно представлены более древние и более поздние периоды терракотовой пластики.

Бронзы Эрмитажа, в общем, не высокого качества, хотя среди них имеются несколько выдающихся экземпляров. Многие происходят из этрусских гробниц, другие из раскопок в Помпеях.

Стекло представлено хорошо, главным образом, благодаря скупки его у торговцев древностями в Южной России; выставленные же в нашем собрании экземпляры, вероятно, найдены не на местах античных поселений в Южной России, а в Сирии, Малой Азии, Италии и других местах. Золота и серебра выставлено очень мало; шедевры ювелирного искусства, найденные на Юге России, принадлежат к Эллино-скифскому Отделению, еще не открытому для обозрения.

Наше описание начинается с двадцатиколонного зала (VII), так как зал VI включает только более поздний материал. Лучшие экземпляры выставлены в шкапах со стороны окон, а также на отдельных подставках; описание начинается с противоположного входу конца зала.



Чаша. (Аттическая работа средины VI в. до Р. Х.).

ЗАЛ АНТИЧНЫХ ВАЗ (VII).

Большинство ваз, выставленных в так называемом двадцатиколонном зале, принадлежит аттическому производству, которое в этой области уже начиная с средины VI в. и до IV в. почти исключительно владело рынком.

Греческая керамика, как по своим формам, так и по росписи развивалась под влиянием бронзовых изделий, которые они отчасти и заменяли.

Первая блестящая эпоха представлена в Эрмитаже очень скудно: это — крито-микенская культура III и II тысячелетия до Р. Х. Кроме нескольких черепков она иллюстрируется лишь одним сосудом самого позднего микенского стиля (Шкап I, внизу). Но как форма, так и рисунок дают некоторое представление об одной особенной

черте этого искусства: о преобладании кривых линий над прямыми. Отдельные части сосуда в общем не отделены отчетливо одна от другой, а соединены между собою изящными переходами. Характерно, что на многих из этих ваз поверхность не разделена на зоны, а украшена одним орнаментальным мотивом, изящно извивающиеся контуры которого подчеркивают ритм общей формы вазы.

На рубеже II и I тысячелетия переселение народов, известное под названием «дорийского переселения» разрушило уже разложившуюся древнюю культуру. Наступившая первая четверть I тысячелетия отчасти, приспособляя старые мотивы, отчасти приводя в систему мотивы, принесенные новыми властителями Греции, создала новую декоративную систему так называемого геометрического стиля. Значение этого периода состоит в том, что он разработал вопросы взаимоотношения форм с почти математической тщательностью. Между этим периодом и предыдущим такая же разница, как между Гезиодом и Гомером. Как Гомер, уроженец тех мест, где кровь и традиции носителей древней крито-микенской культуры были еще живучи, отличается широким гениальным размахом в своем творчестве, а Гезиод старался систематизировать богатый красочный Олимп Гомера, вводя некоторую дидактическую ноту в поэзию, так и крито-микенская свободная творческая

мысль сменилась тем сухим, математическим духом, которым проникнут весь геометрический стиль. (Сосуд на колонке около шкапа I).

Седьмой век внес оживление колонизаторской деятельности греков и возобновление сношений с Востоком. Богатый наплыв новых орнаментальных мотивов привел к разложению геометрического стиля и к замене его новой декоративной манерой, VII-го и начала VI в. до Р. Х., господствующими мотивами которой является восточный растительный орнамент и изображение фантастических или реальных животных. Впервые влияние Востока сказывается в Малой Азии, откуда оно перебросилось в собственно Грецию и привело к богатому керамическому производству Коринфа.

Коринфские вазы хорошо представлены в нашей коллекции и дают вполне ясную картину о ковровом характере новой декоративной системы (Шкап 2. 3. 5).

Исключительно декоративный интерес нового стиля также не надолго удовлетворял греческую творческую мысль. Человек всегда стоял в центре ее, и богатое художественное наследство в виде мифов настойчиво требовало своего воплощения в изобразительном искусстве. И вот еще в VII в., наряду с чисто декоративными мотивами, появляются картины с изображениями мифических сюжетов или даже бытовых сцен. Эти картины постепенно приобретали все большее

значение и, наконец, оттеснили на задний план декоративный элемент. Около средины VI в. этот процесс является уже законченным. К тому времени Афины под блестящим правлением Пизистрата успели завоевать почти весь керамический рынок. В ее мастерских формы, заимствованные из ионийского, халкидского, коринфского репертуаров, получили свой классический вид, а черный лак, известный на почве Греции уже 2000 лет, приобрел свой неподражаемый блеск, придающий глиняной вазе вид металла. Картина занимает большую часть поверхности вазы, причем фигуры исполнены черными силуэтами с резьбой, в подражание металлическим, гравированным образцам. Такие особенности закрепили за этими вазами название «чернофигурного стиля». Развитие его иллюстрируется вазами, выставленными во второй до четвертой нишах.

Уже около средины VI в. намечается переход к другой технике. Рисунок обводится по слегка обожженной глине тупым резцом, все свободное пространство заполняется черным лаком, а фигуры оставляются незакрашенными, т. е. в тоне красной глины. Этот стиль получил название «краснофигурного». В конце века он уже оттеснил на задний план чернофигурный, а первая четверть V в., эпоха персидских войн, является периодом его расцвета. В это время работали мастера Евфроний (колонка у шкапа 15)



Черпак. Аттическая работа конца VI в. до Р. Х.

и Макрон, рисовальщик в мастерской Гиерона (шкап 42 против пятой ниши между колоннами) представленные подписными экземплярами в нашей коллекции.

Переход к новой технике имел громадное значение в художественном отношении. Она давала возможность более смелого рисунка, более свободных раккурсов и пересечений; наконец, только рисунок пером и кистью по красному фону мог придать больше выразительности лицам. Все эти преимущества приобрели особое значение в эпоху персидских войн, когда искусство поставило себе совершенно новые цели.

Архаическое искусство VI в. условно почти до последних деталей; оно увлекается изящной линией независимо от реального образа. Перелом, совершившийся на рубеже VI—V вв., наоборот, имел в своей основе реалистические тенденции. Только на основании такого реализма, нашедшего себе отражение на вазах начала V в. в подчас грубых изображениях сцен попоек и уличных драк, на основе всестороннего изучения природы, могла возникнуть живопись великого Полигнота, под влиянием которого находится искусство почти всей второй четверти V в. В формах монументального стиля Полигнот давал типичные, характерные образы, которые считались классическими также в более поздние времена. Если на вазах небольшого формата, в особенности на чашках, сказывается влияние



Амфора. Аттическая работа второй четверти V в. до Р. Х.

резко натуралистических течений, то на больших вазах (между колоннами) наблюдается стремление к более сдержанным, но всетаки выразительным движениям. В этом более монументальном стиле мы усматриваем влияние Полигнота. Приближаясь к средине века рисунок становится все более и более свободным и легким, пока, наконец, к концу V в. и в IV в. он получает даже эскизный характер (9-я ниша).

Уже в VII в. на почве Италии, в греческих колониях, были основаны гончарные мастерския, работавшие сначала под ионийским, коринфским и халкидским, впоследствие под аттическим влиянием. Древнейшие группы сопоставлены в зале VIII, в двадцатиколонном—выставлены между колоннами второго ряда колоссальные кратеры, служившие надгробными памятниками, апулийской работы IV в. до Р. Х. Из них особенного внимания заслуживают: кратер в 4-й интерколумнии с изображением Зевса и других олимпийских богов в борьбе с гигантами, и кратер в 5-й интерколумнии с изображением Приама, умоляющего Ахиллеса о выдаче трупа убитого Гектора.

ЗАЛ ИТАЛИЙСКИХ ВАЗ (VI).

Кроме Апулии в IV и частью в III в. Кампания и Лукания имели ряд выдающихся мастерских, из которых кампанские имели живописные наклонности, луканские же подражали строгим рисункам аттических мастеров V в. Кроме того краснофигурный стиль получил богатое развитие в Этрурии, сначала под влиянием аттики, впоследствие в подражание живописному стилю кампанских мастеров. Преимущественно вазы этих групп собраны в зале VI; кроме того еще несколько экземпляров апулийской керамики, известной нам уже по залу VII и, наконец южно-италийские вазы некоторых групп, не поддающихся более близкому определению. Отметим следующие экземпляры. *В шкапу направо*: кампанскую амфора III в. до Р. Х. с красочным

изображением похищения Ифигении из храма Артемиды на Тавриде. Кампанский кувшин III в. до Р. Х.: Геракл в хмели перед дверями дома. *В шкапу налево*: кратер стиля Асстея, мастера, вероятно, пэстумской школы: Кадм убивает дракона. Кратеры конца V в. с изображениями из античного фарса.

ЭТРУССКИЙ ЗАЛ (VIII).

Этрурия, как художественный центр, занимает особое положение. Не отличаясь действительно самостоятельной творческой мыслью, она издавна привлекала иностранных, преимущественно греческих художников, которые основывали в этой стране свои мастерския, служившие образцами для местного производства. Роскошь убранства гробниц дает возможность судить о художественном облике страны: Мы видим как в ней образовываются особые художественные стили под различными влияниями—Ионии, Коринфа, Аттики, но всетаки со своим специфическим духом; ведь, приезжие иностранные мастера, в данном случае греческие, должны были считаться со вкусами своих заказчиков, а этрус-

ский вкус имел уклон в сторону несколько варварской барочности.

В этом зале сопоставлены этрусские вазы и бронзы с небольшой коллекцией греческих бронзовых статуэток, служивших дарами в святилищах богов. Этрусские статуэтки имели частью такой же вотивный характер, большинство же из них служило украшением сосудов. Этрусская бронза пользовалась большой славой в древности; техника же развилась, повидимому, под влиянием знаменитой в этой отрасли Халкиды на о. Евбеи; ее италийская колония Кимэ могла непосредственно доставлять образцы в Этрурию.

Этрусские вазы распадаются на несколько групп:

1) большие красные вазы с рельефными украшениями VII в. до Р. Х. (в углах оконной стены).

2) вазы больших размеров (пифосы) с росписью по восточным образцам (перед пилястрами) VII в. до Р. Х.

3) Черные, прокопченые вазы с отполированной поверхностью, сделанные по ионийским образцам (т. н. Bucchero) VII и VI в. до Р. Х. Образцы выставлены на столах в первой и третьей нишах.

Эти три группы представлены в зале VIII; последняя из них явно заменяет рельефную или гравированную металлическую посуду.

Кроме того, в более позднее время возникали подражания аттическим чернофигурным и краснофигурным образцам, и во все времена выделывалась местная с геометрическим орнаментом посуда.

Из этрусских бронз отметим *в шкапу 1*: блюдо с ручкой, изображающей демона с ногами в виде змей; эмблему в виде мужского крылатого демона конца VI в. до Р. Х. Из греческих бронз *в шкапу 2*: статуэтку сидящего юноши; он держал в левой руке лиру; выдающаяся греческая работа второй четверти V в. до Р. Х.; статуэтку бородатого бога той же эпохи. Из римских бронз *в шкапу 4*: статуэтку Диомеда (?), использованную как подставка для канделябра; статуэтку Александра Великого (?); в витрине у среднего окна украшение колесницы времени императора Адриана.



Кувшин апулийской работы III в. до Р. Х.

ЗАЛ ТЕРРАКОТТ (IX).

Древнейшая терракоттовая пластика представлена несколькими хорошими экземплярами в шкапах 3 и 5; особенно характерна женская фигурка в длинном одеянии (на первой полке 2 шк. внизу); которая имеет, однако, тело в виде плоской доски покрытой геометрическим орнаментом. Далее в том же шкапу типы V в. статуарного характера; женские фигуры

в одеждах, спадающих вниз прямыми вертикальными складками. Грациозные аттические терракоты IV в. (шкап 4 налево) составляют переход к эллинистическим терракотам, занимающим большую часть шкапов 6—15; эти последние почти все происходят из Сабуровской коллекции. Они всецело примыкают к традициям аттической школы IV в. в особенности Праксителя (см. Введение к залу XVII Геракла), но по сложности задач как в постановке фигуры, так и в трактовке складок одежды они далеко заходят за пределы, поставленные IV веком. Большая часть из них жанрового характера; сравнительно немногие передают мифологические сюжеты. Замечательна по размерам статуэтка юноши коринфской работы в шк. 8.

Римские терракотовые рельефы в шкапу 1 и 2 заменяли для менее зажиточного римлянина мраморные рельефы для украшения стен. В витрине 24 замечательны две конические архаические головки второй половины VI в. и маски Ахелоев ранняго V в.

Временно в этом зале выставлены греческие вазы из южной России, принадлежащие к отделению эллино-скифских древностей. После пелопоннесской войны вывоз Афин в Италию почти прекратился, а лучшие произведения аттической керамики направлялись в Северную Африку и Южную Россию, особенно в Пантикапей (Керчь). Находки из Африки по большей части

хранятся в Британском Музее в Лондоне, керченские вазы составляют гордость Эрмитажа. Из них превосходные фигурные вазы из Фаногории (Тамани) принадлежат к концу V в. (в шкапу у дверей в зал VIII), а пузатые краснофигурные сосуды (т. н. Пелики) к IV в. до Р. Х.; на многих из них сохранилась позолота (см. на столах в средине зала).

В средине зала: ваза с рельефными фигурными фризами, найденная в Кумах. Вероятно, аттическая работа начала III в. до Р. Х. На плечиках изображения афинских и элевсинских божеств. Сохранились краски и позолота.



Канфар апулийской работы III в. до Р. Х.

ЗАЛ ЭЛЛИНИСТИЧЕСКИХ ВАЗ (X).

Краснофигурный стиль в III в. держится только на западе, в Италии; к этим последним его представителям принадлежат сосуды, оканчивающиеся звериными головами т. н. «ритоны» (шкап 17). На вазах культового характера по прежнему при-



Кувшин апулийск. работы III в. до Р. Х.

меняется иногда старый чернофигурный стиль (шкап 14). В общем же преобладает прямое подражание металлическим произведениям. По образцу бронзовых сосудов со вложенными украшениями из золота и серебра сделаны чернолаковые вазы с белым и красным рисунком, изготовлявшиеся как в Греции, так и в Италии (шкапы 1 — 8). Рельефные сосуды с фризами, оттиснутыми в формах также восходят к бронзовым оригиналам. В III и II вв. такие вазы покрывались черным лаком, в конце же II в. входит в употребление красная блестящая обмазка,

сначала в Малой Азии, а в I в. в Италии, где центром производства был город Ареццо (шкап 15). Простая чернолаковая посуда с штампованным орнаментом: (дужками и розетками) была в ходу во II, III и IV вв., но восходит, отчасти, к образцам V в. В подражание серебряным сосудам сделаны вазы II в. до Р. Х. с белой облицовкой пьед. 1. Большие серебрянные сосуды, принадлежат ко II—III в. по Р. Х. и найдены в Молдавии (шкап 21). Стекло по большей части принадлежит к эпохе римских императоров.

ЗАЛ ОТДЕЛЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ВОСТОКА (XIII—XIV).

(Составил Хранитель Отделения Классического Востока В. В. Струве).

Необходимость передвижения коллекций Классического Востока в новое светлое помещение вытекало из самых элементарных требований музейного дела. В густом мраке бывшего египетского зала все выставленные предметы оставались фактически недоступными ни для исследования специалистов, ни для ознакомления широких масс посетителей. После долгих колебаний выбор остановился наконец на бывших библиотечных залах и примыкающем к ним помещении бронз и терракот. Эти помещения оказались, действительно, весьма подходящими

для коллекции, как со стороны архитектуры зал, так и со стороны условий освещения. В ярко освещенной части зала (II) могли быть развернуты все прекрасные мелкие вещи (из алебастра, бронзы, дерева, фаянса и др. материалов) египетского собрания. В прозрачном полумраке б. большой библиотечной залы (I) прекрасно поместились монументальные египетские саркофаги. В маленьком библиотечном зале (III) с его мягким светом нашлось великолепное помещение для небольшой, но очень ценной ассиро-вавилонской коллекции. В глубине этого зала были размещены предметы, не предназначенные для широкой публики.

I.

При самом входе, лицом к саркофагам поставлена статуя из белого известкового камня писца Аменемина в коленопреклоненной позе с жертвенной доской на руках. В центре залы стоят в ряд 3 колоссальных каменных саркофага. 2 крайние принадлежат генералу Яхмесу и его матери Нахтбастетероу, современникам царя Амасиса II и Камбиза. По повелению последнего стерты на саркофагах имена их собственников. В середине находится саркофаг из розового египетского гранита принадлежавший верховному жрецу Птаха Нана (эп. нового царства). Вдоль стены

справа в первой нише поставлен четырехугольный саркофаг из дерева (позднего времени) с распеленутой мумией, во второй нише анторпоидный саркофаг из дерева (того же времени) с запеленутой мумией. На стенах ниш над саркофагами повешены папирусы, содержащие тексты книги мертвых. На задней стене залы по обе стороны двери 2 деревянных антропоидных саркофага поздней эпохи в вертикальном положении [1]). По пилястрам залы размещены в вертикальном положении деревянные саркофаги и их крышки, украшенные полихромной росписью. В простенках между I и II залами размещены 3 щита с надгробными стелами древнего и среднего царства.

II.

Мелкие предметы, хранящиеся здесь, восходят к инвентарю гробниц, начиная с древнейших эпох и кончая позднейшим временем. В первом шкапу керамика, алебастр и стекло. Среди керамики интересны—доисторические сосуды (красные сосуды с черным обжигом и чаша с желтым орнаментом); из алебастровых предметов — набалдашник архаической булавы,

---

[1]) Рядом с ними несколько поодаль от стены, 2 лежащие деревянные саркофага той же эпохи. На стене за ними 2 щита со стелами Нового Царства.

ряд сосудов различных эпох и большой ушебти хорошей работы (нового царства). Из стекла— небольшие синие амфорочки и бальзамарии поздней эпохи. Во втором шкапу — дерево и фаянс. Из дерева интересны — предметы быта (чашки для благоуханий, подголовники, гребень), полихромные статуэтки слуг, детский саркофаг (нового царства), фрагменты саркофагов (позднейшей эпохи), стелы, маленькие ящики для ушебти (более крупные ящики на пьедесталах у центрального окна), изображения души. Из фаянса—ушебти нового царства и поздней эпохи. В третьем шкапу—бронза и фаянс. Из бронзы интересны предметы культа (систры, жезл, вазы), статуэтки молящихся (среди них и каменные) статуэтки богов и священных животных. Из фаянса—мелкие статуэтки, преимущественно народной религии. В витрине I-ой амулеты из фаянса, и др. материала (скарабеи, столбики джед и т. д.). В витрине 2-ой образцы египетской письменности на остраках, папирусах, деревянных табличках, камне, с иероглифическим, иератическим, и демотическим письмом, а также образцы письменности коптской и греческой, происходящей из Египта. В пирамиде украшения, бусы и амулеты. У окон зала стоят три деревянных полихромных саркофага. У первого окна сводчатый четырехугольный саркофаг царицы Несмина (поздн. эпохи). В центре у окна антропоидный саркофаг жреца Мапуи (новое цар-

ство). В конце залы четырехугольный саркофаг знатной дамы Ата (среднее царство). Вдоль стены размещены статуи — в центре статуя Камеса (XVII дин.) из черного камня, и полихромная известковая статуя Маанимена. По обе стороны их стоят мелкие статуи поздней эпохи. В центре залы статуи Осириса из темного гранита. В конце залы колоссальная статуя богини Сохмет из храма Аменофиса III-го в Фивах. В пролете между шкапом 2-м и 3-ем—гранитная статуя Аменемхета III (произведение реалистической школы). Между шкапом 2-м и 1 м статуарная группа из .серого гранита сановника Аменемхеба, его матери и жены. На стене слева от Аменемхета III-го папирус, содержащий сказку о потерпевшем кораблекрушение (среднее царство).

III.

В центре по обеим стенам колоссальные ассирийские известковые плиты—рельефы из дворца Ашурнасирпала II-го (IX в. до Р. Х.). По обе стороны колоссальной плиты на правой стене расставлены мелкие рельефы, происходящие отчасти из дворца того же Ашурнасирпала, отчасти из дворца Саргона II. В центре пирамида с клинописными таблетками и цилиндрами различных эпох.



Август.

РИМСКИЙ ЗАЛ (XV).

Зал XV первоначально был предназначен для монументальной эллинистической скульптуры, а не для римской. Эта последняя должна была найти себе место в угловом зале, занятом в настоящее время гравюрами; большое количество бюстов и отдельных голов легче всего можно

было бы разместить по этому залу. Как уже сказано, первоначальный план в мае прошлого года подвергся изменению, и обнаружилась необходимость разместить эллинистическую скульптуру по другим залам, римское же искусство выставить в зале XV; за недостатком места пришлось отвести под римские портреты также половину зала XVI.

Эрмитажное собрание дает с очень небольшими пробелами картину развития римской скульптуры от I в. до Р. Х. до III в. по Р. Х. причем, некоторые эпохи, как, например, время Августа, императоров второй половины II в. по Р. Х. и второй четверти III в. по Р. Х. представлены блестяще.

Римское искусство не представляет картины такого ясного логического эволюционного процесса, как греческое. Самые разнообразные течения идут параллельно друг с другом, причем то одно, то другое одерживает верх, овладевая оффициальным портретом, и задавая, таким образом, тон для большинства заказчиков. Личные вкусы императоров отражаются весьма определенно на искусстве в такой же мере, как во Франции в XVII и XVIII вв. Разнообразие объясняется столкновением в римском искусстве весьма противоречивых элементов. Носителем является народ, в корне своем антихудожественный; народ, ясный и логичный ум которого не нуждался ни в экстазе, ни в художественном

самообъектировании. С этим народом сталкивается греческая культура в конечной фазе своего развития: она нашла себе в нем новую опору, но и была им поставлена также перед новыми задачами. Между творящим субъектом—греком и объектом, в смысле сюжета и среды,—римлянином не мог непосредственно установиться контакт, необходимый для художественного творчества. Римлянин, примыкая к кругу древних культур, должен был пользоваться созданным этим последним миром форм для удовлетворения своих художественных нужд, преимущественно в области портрета, но формы этих древних культур отнюдь не были приспособлены к художественному перевоплощению сухого, расчетливого и трезвого западного человека, присоединившегося к кругу древних культур. Этот вновь появившийся варвар был, может быть, еще более чужд греческой художественной мысли, чем, например, галл с его дикими глазами и взъерошенными волосами. С другой стороны римлянин не мог найти непосредственно в художественном мире, открывшемся перед ним, того языка, на котором он мог бы выражаться свободно. Пестрота картины портретной скульптуры республиканского периода об'ясняется этим конфликтом между художественным стилем и изображаемым об'ектом.

Эрмитажное собрание обладает рядом весьма удачных решений проблемы. Римский элемент

преобладает на голове в первой оконной нише с ее почти грубым реализмом; только выдающийся мастер, прошедший школу греческого психологического портрета, мог создать превосходный женский портрет нашего собрания (третья ниша). Греческое влияние явно одерживает верх и накладывает свой отпечаток на национально - римскую скульптуру в эпоху Августа; в особенности подражают греческому портретному искусству эпохи Александра Великого и первых диадохов, представленному в нашем собрании портретом Менандра, работы сыновей Праксителя (зал Геракла, XVII). Статуя Августа из Кум (в третьей нише налево) по композиции и замыслу—греческая. Император как Зевс—идея эллинистическая, поза—класси-



Веспасиан.

ческая. Но как греческие мастера на почве Этрурии еще в VII в. до Р. Х. приспособлялись ко вкусам своих заказчиков и таким образом создали особый стиль, своеобразную ветвь на стволе греческой архаики, как на Востоке, в стране скифов местные условия и соприкосновение с азиатскими культурами привели к образованию весьма своеобразного и значительного художественного мира, так и в Риме, особые условия, специфически римские, не могли не отразиться на греческом искусстве на почве Италии. Искусство эпохи Августа—греческое, оно является в своих строгих классических формах естественной реакцией против позднеэллинистического, уже выродившегося барокко,—стоит сравнить эволюционный процесс во Франции в XVIII в.—но, с другой стороны, это искусство специфически римское. Как бы ни была идеализована голова Августа в стиле конца IV в., физиономические особенности придают всему облику определенно не-греческий характер. Статуарный же греческий тип превращен в истинно римский одной особенностью: расположением плаща. Подобный суховатый параллелизм складок также характерен для Рима, как строго логичный, холодный и сдержанный взгляд императора. До какой прелести могло привести сочетание греческой мягкости работы с римской сдержанностью показывает портрет превосходной

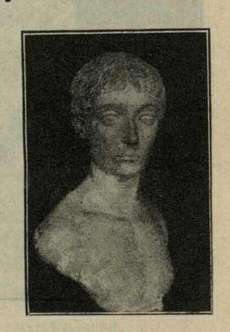
сохранности неизвестного принца (в третьей оконной нише).

После смерти Августа наблюдается все усиливающееся влияние эллинистических течений, которое стоит, повидимому, в связи с тяготением императоров к Востоку. Такое развитие достигает своего апогея в конце I-го в. по Р. Х. в эпоху флавиев. Бюсты Цицерона и неизвестного римлянина (во второй нише) выказывают особенности стиля, близко напоминающие пергамскую скульптуру. Реакция против этих течений наблюдается в эпоху Траяна, для которого характерен сухой и резкий реализм. Особенно характерен бюст с поддельной надписью «Саллюстий» (зал XVI). На востоке, однако, в то же время, сохраняются традиции мягкой эллинистической трактовки о чем свидетельствует любопытный обломок, голова варвара—отломанный от какого-то архитектурного рельефа (зал XVI). Увлечение императора Адриана классическим греческим искусством сказывается в портретах Антиноя, его погибшего в Ниле любимца. Строгие очертания этого лица стоят под явным влиянием греческого искусства (перед первым пилястром оконной стороны).



Дак.

Своеобразное развитие получает римская скульптура со времени Антонина Пия. Хотя на его портретах (статуя во второй нише, голова рядом с Августом) еще сильны классические традиции Адриана, но уже намечается несколько иной подход, который постепенно развивался дальше до начала III в.: Между тем как лицо посредством интенсивной полировки получает яркий белый блеск, волосы исполнены посредством буравчика так, что глубокие тени чередуются с яркими бликами. Уже на портретах Марка Аврелия заметен такой «импрессионизм» (статуя в последней нише налево) который достигает кульминационного пункта в эпоху Септимия Севера (бюст перед 5-м пилястром). Если мужские портреты, благодаря таким приемам, значительно теряют в своей выразительности, среди женских портретов встречаются настоящие шедевры. Портрет сириянки (вторая оконная ниша) отличается поразительной мягкостью трактовки лица и тончайшей обработкой поверхности.



Принц дома Антонинов.

Вторая четверть III в. по Р. Х. выдвинула на первый план художественное течение не-

сколько другого характера. Гладкая полировка поверхности уступила место более матовым тонам; характеристика лица проводится с необычайной резкостью, причем проводятся только главнейшие линии; коротко остриженные волосы намечены небольшими ударами резца. Шедеврами этого стиля являются бюсты Филиппа Аравитянина (последняя оконная ниша), сына арабского пирата, с грубым лицом, Бальбина (первый бюст в среднем ряде), коллекционера и любителя искусства; наконец, голова из Павловского дворца (вторая в среднем ряду). От этих портретов ведет прямая линия к прекрасным портретам западного Средневековья.



Каракалла.

ЗАЛ БЮСТОВ (XVI).

В настоящее время в этом зале сталкиваются греческая и римская скульптура (см. введение к римскому залу).

Налево от входа из римского зала головы IV и III вв., направо—римские портреты.

Заслуживают особого внимания следующие головы: полка 1: первая голова, республиканская работа средины I в. до Р. Х.; полка 2: вторая голова: Портрет неизвестного принца из дома Юлиев (Марцелла?), третья—может быть, портрет Гая Цезаря, сына Агриппы; полка 4: в средине: портрет Вителлия из желтого мрамора; полка 5: портреты времени Траяна; полка 9: первая голова: портрет девушки школы Праксителя конца IV в. до Р. Х.; полка 12: в средине статуэтка Диониса, работа средины IV в. по образцу

статуи Диониса Алкамена в Афинах; полка 14: первая и третья головы: Архаистические произведения эпохи римских императоров; полка 16: в средине—статуэтка сидящего Геракла, римское воспроизведение знаменитой статуэтки, работы Лисиппа, принадлежавшей Александру Великому.



Геракл.

ЗАЛ ГЕРАКЛА (XVII).

Зал XVI по своей архитектуре несколько напоминает зал статуэток (II), но отсутствие больших четырехгранных столбов и полукруглой апсиды, а также более яркий свет придают средней части его более торжественный характер, превращая боковые нефы во второстепенные коридоры. Такой характер зала требует с одной стороны от размещаемого в нем материала, мяг-

кости стиля, с другой стороны, всетаки, некоторой монументальности, по крайней мере в доминирующих своей значительностью статуях. Скульптуры IV в., находящиеся в Эрмитажном собрании, как по своему числу, так и по подбору отвечают таким требованиям. Кроме того статуи и головы этого периода такого высокого качества, что каждая из них должна быть по возможности изолирована. Зал XVII представляет такую возможность благодаря колоннам, серый цвет которых является хорошим фоном для мраморных голов, а интерколумнии удобны для расстановки больших статуй. Зал получил свое название от большой статуи Геракла в последней интерколумнии ряда колонн, противоположного дверям в XVIII зал.

IV в. — переходный период. В нем доживают некоторые течения V в., но одновременно зарождаются новые элементы, которые еще в течение того же века приходят к полному расцвету и ложатся в основу скульптуры эллинизма.

Искусство V в. интересовали преимущественно проблемы чистой формы. Изучая функции масс в построении человеческой фигуры, оно ограничивалось, при характеристике ее, движениями тела, причем более индивидуальные черты, находящие себе выражение в голове, отступали на задний план. Такое направление достигло высшей степени своего развития в эпоху Фидия, а конец века уже привел к своего рода барочному

вырождению формального принципа. Мы указали, как на пример, на тип Афродиты в прозрачном хитоне, главная прелесть которого состоит в тонко расчитанном эффекте—в контрасте светлых плоскостей с черными тенями глубоко врезанных складок. Это направление не прекращается V-ым веком. В искусстве афинского художника Тимофея оно развивается дальше и находит себе яркого представителя в фигуре Леды, спасающей Лебедя.

Но в то же время, когда работал Тимофей, нарождалось новое искусство. Уже в начале IV в. начал свою деятельность один из гениальнейших мастеров мирового искусства—Скопас. Родом с о. Пароса он принадлежал к тому же ионийскому племени, которое, как мы не раз указывали, всегда являлось носителем новых идей. Доводя до высшей ступени развития выразительность движений человеческого тела, Скопас впервые вкладывал в головы своих фигур выражение глубокого пафоса. Такой характер внес новый индивидуальный элемент в выражение человеческой фигуры. Общее настроение, намечаемое движением тела, находит себе более яркое выражение в голове. Стиль Скопаса представлен в Эрмитажном собрании статуей Геракла, головой «Ниобы» и головой Мелеагра. Так как ни один из этих типов не засвидетельствован литературными источниками, мы не в праве приписывать их прямо Скопасу, но во

всяком случае они восходят к тому же художественному кругу.

В иной форме принцип индивидуализации головы проявляется в аттическом искусстве первой половины IV в. у Кефисодота и Праксителя. Это не страсть, не страдание, а мягкая, задумчивая улыбка, которая характеризует искусство этих мастеров. Если от Скопаса идет пафос эллинистического искусства, представленный в нашем собрании прекрасными пергамскими головами в зале Нимфы (IV), то к образцам Праксителя восходят те слегка сантиментальные Дионисы и Афродиты, которые задают тон в зале Диониса (I). О стиле Праксителя дает хорошее представление статуя отдыхающего Сатира, наливающего вино (зал бюстов). Из голов же особенное значение имеет голова Артемиды с ее грациозным движением.

Индивидуализация статуарной фигуры привела к развитию реалистических тенденций, которые достигали полного расцвета в эпоху Александра Великого в лице великого сикионского мастера Лисиппа. Об его творчестве дают хорошее представление статуя натягивающего лук этюда в зале бюстов (XVI) и статуэтка Геракла в борьбе со львом. Первая имеет особое значение, как интересный опыт сочетания в одной фигуре самых разнообразных сил, действующих по разным направлениям и паралл-

зующих друг друга, или лучше сказать, держащих друг друга в равновесии.

Наряду с этим новым течением продолжала свое существование наиболее консервативная школа греческой скульптуры—аргосская. Строгие традиции великого Поликлета оставались в силе до еще более поздних времен, и канон спокойно стоящей или идущей юношеской фигуры повторялся в самых разнообразных вариантах, правда, иногда с примесью несколько грустно-романтического характера. К этой школе принадлежат статуи Аполлона и Эрота в зале Геракла (XVII). Сохранена спокойная поза Поликлетовского типа; только бо̀льшая мягкость форм и некоторая задумчивость выражения свидетельствуют о новой эре.

Перед простенком между дверьми, ведущими в зал бюстов. Статуя Персефоны с непринадлежащей к ней головой Геры. Тип круга Праксителя средины IV в. до Р. Х. Налево от нее статуя Афины. Тип первой половины IV в., восходящий к оригиналу Тимофея (?). Направо от нее статуя Эрота (из Павловского дворца) тип половины IV в. до Р. Х.

Между колоннами против дверей в зал XVIII. Статуя сатира; тип средины IV в. до Р. Х., восходящий, может быть, к оригиналу Праксителя. Лучшее по исполнению повторение (к сожалению только торс), находится в зале бюстов. Статуя молящейся женщины, тип начала IV в.

VI Статуя Геракла, тип средины в., принадлежащий, может быть, к кругу Скопаса.



Афина.

Перед колоннами. Портрет Сократа по оригиналу Лисиппа второй половины IV в. Голова Артемиды, тип Праксителевского характера сре-

дины IV в. Портрет Менандра, тип конца IV в. по оригиналу сыновей Праксителя, Кефисодота и Тимарха (из Гатчинского дворца).

Налево от Персефоны: портрет Менандра (см. предыдущую голову). Направо от нее голова Сараписа по стоявшему в храме Сараписа в Александрии оригиналу Вриаксиса, афинского мастера средины и второй половины IV в.,

По оконной стене. Голова «Ниобы» стиля Скопаса, средины IV в. до Р. Х.; голова юноши средины IV в., может быть, молодого Асклепия. Голова Афродиты, повторение Книдской Афродиты Праксителя средины IV в. Голова Аполлона, тип Праксителевского стиля средины IV в.

За колоннами. Статуя Силена, тип средины IV в. Торс Афродиты конца IV в. до Р. Х. (?) Статуэтка отдыхающего Геракла, типа т. н. Фарнезского Геракла, восходящего к оригиналу Лисиппа (второй половины IV в.). Статуэтка Геракла в борьбе со львом. Оригинал принадлежал к серии изображений подвигов Геракла, стоявшей в г. Ализии в Акарнании и впоследствии перевезенной в Рим. Статуя отдыхающего сатира (см. выше).

Между колоннами у дверей в зал XVIII. Статуя музы, тип первой половины IV в. Статуя Аполлона, держащего лук в левой и колчан в правой руке. Тип аргосской школы первой половины IV в.

Перед колоннами. Голова бородатого бога или героя (т. н. Зевс) тип средины IV в. Голова Артемиды начала IV в.

За колоннами: статуэтка Леды с лебедем, тип стиля Тимофея; ряд голов средины IV в.; статуя отдыхающего сатира (см. выше).



Афина.

ЗАЛ АФИНЫ (XVIII).

Зал XVIII отведен под греческую скульптуру V в. и получил свое название по колоссальной статуе Афины из собрания Кампана (в средней нише). Зал имеет темнокрасный фон как зал I (Диониса), но большие окна дают более яркий и равномерный свет. Очень простые архитек-

турные формы позволили отвести этот зал под классическую скульптуру V в. (см. введение к залу Зевса). Перечисляю статуи и головы, начиная от дверей в вестибюль, с правой стороны от входящего.

Персефона.

Статуи: Афродита, тип конца V в., может быть, по оригиналу ученика Фидия Алкамена (из Павловского парка). Статуя Афины; аттический тип средины V в. Статуэтка богини; аттический тип 40 годов V в. Статуя Афины из собрания Кампана; голова реставрирована, аттический тип средины V в. Статуэтка богини, тип 30-х годов V в. Статуя богини здоровья Гигиеи, пелопоннесский тип 50-х годов V в. (из Павловского парка). Статуя спящей Эриннии, вероятно, по оригиналу Каламида, относящемуся к средине V в. и стоявшему в храме Эринний в Афинах. Над ней: рельеф с изображением гибели Ниобид

от стрел Аполлона и Артемиды. Статуя юноши, т. н. Эрот Соранцо, ионийский тип 70-х годов V в. (из палаццо Соранцо в Венеции). Торс Афины из зеленого базальта; архаистический тип 50-х годов V в. Торс юноши; тип 70-х годов V в. Статуэтка Гермеса; тип школы Поликлета второй половины V в. Статуэтка отдыхающего атлета; тип школы Поликлета второй половины V в. (голова новая). Статуэтка юноши; тип второй четверти V в. Торс юноши той же эпохи. Статуя атлета; тип так называемого вестмакотского атлета в Лондоне; восходит,



Эрот Соранцо.

вероятно, к оригиналу Поликлета, третьей четверти V в. (из Юсуповского Дворца). Головы: Голова Гермеса тип второй четверти V в. Голова атлета тип конца V или начала IV в. Голова Геракла; тип средины V в. Голова богини (Персефоны?); тип конца V в. Голова атлета; тип круга Поликлета третьей четверти V в. Голова Гермеса той же школы. Голова мальчика; тип второй четверти V в. Надгробный памятник в виде вазы средины V в. Голова мальчика конца V в. Портрет стиля Мирона средины V в. Голова юноши-победителя на играх, тип круга Поликлета второй половины V в. Голова богини средины V в.



Атлет.

В средине зала: бронзовая статуэтка льва этрусская работа конца VI или начала V в. до Р. Х. Голова атлета стиля Поликлета третьей четверти V в. Этрусская бронзовая статуэтка юноши второй четверти V в.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

КОМИТЕТ
ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИЗДАНИЙ
ПРИ РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ.

Издания, вышедшие в 1921—1922 г.г.

Из серии «Русские Художники»:

Александр БЕНУА —текст *С. Р. Эрнста.*
Н. К. РЕРИХ —текст *С. Р. Эрнста* (распродано).
К. А. СОМОВ —текст *С. Р. Эрнста.*
В. А. СЕРОВ —текст *С. Р. Эрнста.*

АЛЬБОМ АВТОЛИТОГРАФИЙ *Б. М. Кустодиева.*

Табель-календарь на 1922 г.—автолитография в красках *В. М. Конашевича.*

«ПЕТЕРБУРГ»—альбом автолитографий *А. П. Остроумовой-Лебедевой.*

«ПОРТРЕТЫ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ» — альбом автолитографий *Г. С. Верейского.*

ЭРМИТАЖ. каталог выставки картин Раннего Возрождения в Италии.

Печатаются:

«МЕДНЫЙ ВСАДНИК»—Петербургская повесть Пушкина. Иллюстрации *Александра Бенуа,* **редакция текста и статья** *П. Е. Щеголева.*

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО КАРТИННОЙ ГАЛЛЕРЕЕ Государственного Эрмитажа—текст *Александра Бенуа* **(2 изд.).**

СЕРЕБРО в собрании Государственного ЭРМИТАЖА, текст *С. Н. Тройницкого.*

«ПЕТЕРБУРГ 1922 г.»—альбом автолитографий *М. В. Добужинского,* **вступительная статья** *С. П. Яремича.*

Каталог посмертной выставки Г. И. НАРБУТА в Русском Музее. Составлен *Б. Г. Крыжановским, Д. И. Митрохиным* **и** *Ф. Ф. Нотгафтом* **со статьями** *П. И. Нерадовского* **и** *Д. И. Митрохина.*

Записки М. Ф. КАМЕНСКОЙ вступительная статья и примечания *С. Р. Эрнста.*
«ЦЫГАНЫ»—поэма Пушкина, иллюстрации *Л. фон-Майделя.* Статьи *Б. Модзалевского и П. Щеголева.*

Готовятся к печати:

«ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ОТДЕЛЕНИЮ ГРАВЮР Государственного Эрмитажа, под ред. *С. П. Яремича.*

Из серии «Русские Художники»:

П. П. ЧИСТЯКОВ—текст *О. Д. Форш* и *С. Яремича.*
Н. Н. ГЕ—текст *С. П. Яремича.*
А. П. ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА—текст *П. И. Нерадовского.*
Б. М. КУСТОДИЕВ—текст *Всеволода Воинова.*
М. В. ДОБУЖИНСКИЙ—текст *Н. Э. Радлова.*
И. Е. РЕПИН—текст *С. Р. Эрнста.*

Из серии «Россия в памятниках искусства»:

НОВГОРОД И ПСКОВ—текст *Н. П. Сычева.*
ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ИСКУССТВА АРМЕНИИ И ГРУЗИИ—текст *И. А. Орбели.*

СТРОГАНОВСКАЯ ГАЛЛЕРЕЯ—текст *С. Р. Эрнста.*
ПОРТРЕТЫ современных РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ и деятелей искусства—автолитографии *П. И. Нерадовского.*
«СВЕТЛАНА»—поэма Жуковского, иллюстрации *С. В. Чехонина,* послесловие *П. Е. Щеголева.*
БАСНИ КРЫЛОВА в иллюстрациях *В. А. Серова.*
ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА—*Д. В. Айналова.*

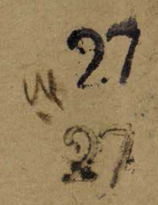
Склады Издательства:

Главный—в Петербурге, Морская, 38.
Отделение склада—в Москве, Кузнецкий мост, 11.

Там-же продаются издания «АКВИЛОН».

ИЗДАНИЯ «АКВИЛОН»

«БЕДНАЯ ЛИЗА» Карамзина с рис. *М. В. Добужинского.*
«В. Д. ЗАМИРАЙЛО» иллюстр. монография *С. Эрнста.*
«СКУПОЙ РЫЦАРЬ» Пушкина с рис. *М. В. Добужинского.*
«ШЕСТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ» НЕКРАСОВА с рис. *Б. М. Кустодиева.*
«ТУПЕЙНЫЙ ХУДОЖНИК» Лескова с рис. *М. В. Добужинского.*
«СТИХОТВОРЕНИЯ» ФЕТА с рис. *В. М. Конашевича.*
«ШТОПАЛЬЩИК» Лескова с рис. *Б. М. Кустодиева.*
«Три рассказа»—АНРИ ДЕ РЕНЬЕ с рис. *Д. Д. Бушена.*
«З. Е. СЕРЕБРЯКОВА»—иллюстр. монография *С. Эрнста.*
«ЗОЛОТОЙ ЖУК» Эдгара По с рис. *Д. М. Митрохина*



СКЛАДЫ
Комитета Популяризации Художественных Изданий:
(издательство б. Общины св. Евгении)
в ПЕТЕРБУРГЕ—Морская, 38
в МОСКВЕ—Кузнецкий мост, 11

